MUZYKA I ŚPIEW



MIESIĘCZNIK ARTYSTYCZNY

POŚWIĘCONY SPRAWOM MUZYCZNYM I ZAWODOWYM.

Nr. 66. Kraków, Wrzesień 1926. Rok VIII.

WYCHODZI Z POCZĄTKIEM KAŻDEGO MIESIĄCA. — PRENUMERATA CAŁOROCZNA Zł. 8·—, PÓŁROCZNA Zł. 4·—.

Konto P. K. O. 400.883. Wszelką korespondencyę i przesyłki przedpłaty należy przesyłać pod adresem: ROMAN FEREK KRAKÓW, UL. ŚW. KRZYŻA 11, „GŁOS NARODU". Konto P. K. O. 400.883.

Muzyka czynnikiem demoralizującym.

Omawiając niejednokrotnie na łamach naszego pisma kwestję umuzykalnienia społeczeństwa, jako celową w tym kierunku pracę, wskazywaliśmy zawsze lub kładli szczególny nacisk na wychowanie i kształcenie w muzyce młodzieży. Nie szczędziliśmy na każdym prawie kroku słów zachęty do pracy nad krzewieniem kultury śpiewaczej, do budzenia zamiłowania do muzyki wśród młodzieży, podnosząc zarazem dodatni wpływ, jaki wywiera ta sztuka, tak piękna i wzniosła na dusze, serca i umysły młodzieńcze. Słowem, wypowiedzieliśmy może już wszystko, co tylko dobrą stroną tej sztuki stanowiło i zdawaćby się komuś mogło, że ten, który już śpiewa lub gra, który znajduje już pewne upodobanie w tej sztuce, musi być takim dobrym, takim szlachetnym, jak to my sami sobie wyobrażamy, ideałem.

Niestety! Tak, jak w najpiękniejszej harmonji barw natury występują czarne plamy, lub wśród najpiękniejszych kwiatów znajdują się jadowite węże, tak i w muzyce, źle pojętej i zrozumianej, zamiast uszlachetnienia duszy, serca i umysłu, bardzo łatwo wprowadzić można demoralizację i zepsucie, a zamiast wzniosłych myśli i czynów zepchnąć można młodego miłośnika sztuki do zupełnego upadku moralnego.

Pisząc niejednokrotnie w artykułach naszych o brakach lub niedomaganiach naszej muzyki, które nagół wszyscy uznają (i na tem uznaniu sprawa się zazwyczaj kończy), mieliśmy jeden tylko cel: propagandę sztuki muzycznej tak, jak ją sami pojmujemy, t. j. z zachowaniem wszelkich form estetycznych i moralnych. Dzisiaj jednakże mało mamy zwolenników naszej myśli, gdyż duch czasu i rozmaicie pojmowana sztuka muzyczna weszła na inne drogi, a każdy prawie, nawet bez kwalifikacyj muzycznych, skoro tylko coś słyszał lub zanucić potrafi, uważa się już za kompetentnego do wydawania własnej opinji o pięknie, oczywiście tem, które sam tylko uznaje za piękne...

Bardzo trafne porównanie muzyki pomieściło pismo „Strzecha Rodzinna", nr. 6 (51) w artykule „Wychowanie muzyczne młodzieży", które w ten sposób o niej pisze: „Muzykę możnaby porównać z kobietą, o której wiemy, że zdolną jest do najwyższych i najwznioślejszych poświęceń, lecz może także być powodem i środkiem do czynów najbrudniejszych i najpodlejszych". Tych kilka słów daje tak wiele do myślenia, że o nich szerzej pomówić wypada.

W dzisiejszych czasach, kiedy wojna światowa wycisnęła swe piętno na społeczeństwie i zatarła wśród szerokich mas pojęcie etyczno-kulturalne, siłą tych faktów i muzyka, względnie pieśń znalazła się na usługach najniższych instynktów, stała się rozsadnikiem demoralizacji, nawet wśród tych, którzy do niedawna w muzyce mieli pewną miłą i godziwą rozrywkę. Niezrozumienie piękna prawdziwej muzyki, przewrotność w zdrowych zapatrywaniach, dalej niskie wymagania artystyczne, oto czynniki, które sprowadzają muzykę na manowce, a pieśń, tę najlepszą wyrazicielkę duszy ludzkiej, spychają z piedestału piękna i artyzmu do roli demoralizatorskiej.

Szkoły i instytucje naukowe dbają o to, aby do rąk uczącej się młodzieży nie przedostała się literatura zła, aby strawa duchowa, jaką uczeń odbiera w danym zakładzie naukowym, miała taki wpływ na niego, iżby po latach wyszedł na prawdziwego obywatela, o zasadach, któreby stanowiły silną podstawę do życia społeczeństwa i narodu. W tym kierunku współpracują też i rodzice, będący w ciągłym kontakcie z nauczycielstwem. „Wywiadówki" i zebrania komitetów rodzicielskich — to są współczynniki,

które zapewniają młodzieży jednolity kierunek wychowawczy. To też we wszystkich prawie działach wychowania młodzieży widzimy pewne wysiłki, które wychowawcy stosują dla dobra kształcącej się młodzieży: zakazy czytania powieści brukowych, romansów, zakazy uczęszczania do kin lub na nieodpowiednie widowiska.

Jednak w kierunku wykształcenia muzycznego nie uczyniono dotychczas żadnego wysiłku. Szkoła, traktując muzykę, jako szóste koło u wozu, nie trudzi się wcale tem, aby chociaż przestrzec rodziców przed grożącem niebezpieczeństwem demoralizacji młodzieży zapomocą muzycznej pornografji, komponowanej przez żydowskich geszefciarzy, po to tylko, aby w brudnej i dwuznacznej piosence znaleźć źródło dochodu, bez względu na to, jaki ona wywrze efekt moralny. Przypatrzmy się dzisiejszym modnym nowościom muzycznym, które nawet niejeden tatuś i niejedna mamusia nucą wobec nieletniego otoczenia: „Czy pani mieszka sama?“ lub „Ja się boję sama spać“, a wreszcie podziwiają piękność kompozycji skleconej pod obiecującym tytułem: „Pod sukienką“, lub wreszcie z zajęciem przysłuchują się piosence „Poszła panna do doktora“ i wielu innych. Z kabaretu przedostają się do ognisk domowych frywolne wierszydła, sklecone przez najrozmaitsze indywidua. Piosenki plugawe rugują piosenki godziwe, jako „przestarzałe i niemodne“.

Dzisiaj śmiało powiedzieć sobie możemy, że minęły już te czasy, kiedy gra na fortepianie decydowała o wyższym poziomie inteligencji danej jednostki. Wyjątki stanowią jeszcze domy i rodziny, posiadające wyższą kulturę i inteligencję i te kształcą swą młodzież w muzyce klasyków, reszta zaś to zwolennicy żydowskiej tandety muzycznej, ciemni i bezkrytyczni, o wymaganiach poziomych, znajdujący zamiłowanie do muzyki pieśni wtedy tylko, gdy ta pieśń przemawia do ich niskich instynktów

Czytamy ciągle w dziennikach o pustkach na salach koncertowych, o braku zainteresowania śpiewem chóralnym, słyszymy i wymówki, że ten lub ów nie idzie na koncert, bo go... nie rozumie. Odpowiedź na to jest jedna: nie rozumie go dlatego, bo do rozumienia tego, co jest rzeczywiście pięknem, nie został należycie uświadomionym i przygotowanym.

W handlach księgarskim spotykamy na półkach całe stosy utworów dobrych i pięknych, które od szeregu lat leżą nie tknięte. „Nic nie idzie!“ — mówi księgarz — ale zato wyprzedaje się po kilka nakładów pikantnych kompozycyj, które prócz nawet już nie dwuznacznych słów, posiadają jeszcze ilustrację, odpowiadającą dosadnie wewnętrznej treści.

Jeżeli więc mamy iść w kierunku podniesienia kultury muzycznej, nie dość nam na tem, aby śpiewać lub grać to, co pod rękę wpada! Trzeba zaznajomić się z wartością kompozycji, oraz krytyczniej odnosić się do tekstu. W tym wypadku powinni interesowani rodzice baczniejszą zwrócić uwagę na wybór nauczyciela muzyki, wybierać siły kwalifikowane lub szkoły poważne muzyczne, a nie powierzać nauki partaczom, którzy dla szybszego wykazania się postępem technicznym i efektem słuchowym wtłaczają uczącemu się lichą, kabaretową tandetę, nie prowadzącą zgoła do umuzykalnienia, lecz tylko do straty czasu i pieniędzy. Również w rozszerzaniu i popularyzowaniu brukowych piosenek, czy też knajpkowych wierszydeł należy postępować ostrożnie. Niech sumienny dozór ze strony rodziców i opiekunów nie dopuści do tego, by, jak powyżej wspomniano, muzyka z czynnika kulturalnego stała się **czynnikiem demoralizującym!** **H. P.**

Tekst do Psalmów Mikołaja Gomółki.

LX.

Deus repulisti nos et destruxisti nos.

Rozprószyłeś nas, Boże, Boże niezmierzony!
Skaziłeś nas naszemi grzechy obrażony,
Zmiłuj się kiedy, a gniew porzuciwszy
Nawróć się do nas tęskliwych życzliwszy.

Ruszyłeś z gruntu ziemię, padać się musiała,
Łaski Twojej potrzeba, jeśli ma bydź cała;
Okazałeś gniew jawny swój nad nami,
Dałeś nam trunek na poły ze łzami.

Dawałeś Ty niedawno chorągiew swym wiernym
Łszcząc się w słowie swojem, i dziś miłosiernem
Okiem wejźrzy na swój lud utrapiony,
A przyjmi znowu nas do swej obrony.

Mówił Pan w przybytku swym, a mnie uweselił:
Sznurem zmierzę Sichimę, Sukot będę dzielił,
Mój jest Galaad, mnie Manasses służy,
Moc mojej głowy jest Efraim duży,

W mem posłuszeństwie Judas prawodawca chwalny,
Hardy Moabczyk to mój szaflik umywalny,
Półka trzewików moich Idumea,
I ty mnie czołem uderz Filistea!

Kto mi do ręku poda miasto niedobyte?
Kto mię zawiedzie w pola Idumskie obfite?
Nikt oprócz Ciebie, którego dziś znamy
Gniew na się, ani wodzem swych wojsk mamy.

Dopomóż nam w trudnościach naszych, wieczny Boże!
Nikt bezpieczen w nadzieję ludzką bydź nie może,
Za Twym powodem serce się nam wróci,
A nieprzyjaciel prędko tył obróci.

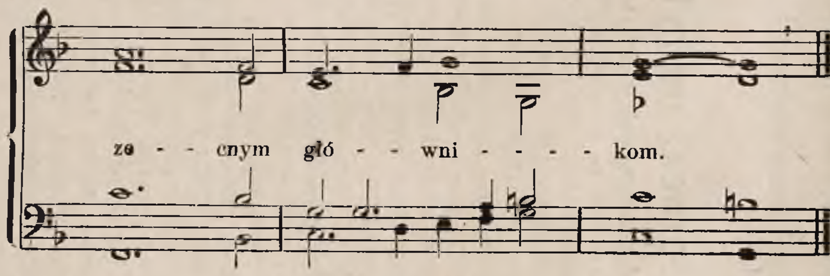
DR JÓZEF REISS.

Jazz — powojenna psychoza tańca.

Muzyka wogóle, a w szczególności taniec, jako forma oparta na rytmie, t. j. pierwiastku działającym niezmiernie pobudliwie na nasz ustrój nerwowy, spełnia doniosłą rolę społeczną. Zwłaszcza u ludów pierwotnych jest ona potężnym czynnikiem socjalnym i wychowawczym: ułatwia bowiem pracę zbiorową, przyspiesza tempo pracy, uzgodnieniem ruchów wyzyskuje ekonomję czasu, a nadto budzi wśród pracujących poczucie łączności i solidarności. Zbiorowe tańce ludów pierwotnych zdumiewają jednolitością ruchów: u wszystkich tasama gestykulacja, a nawet jednakowe zgięcia palców; uczestnicy tańca zrastają się jakby w jeden organizm.

Nieraz wskutek wyjątkowych warunków czyto politycznych czy społecznych muzyka może działać ujemnie i destruktywnie na psychikę społeczeństwa, może przybrać znamiona psychozy, chorobliwej epidemji, niszczącej żywotne siły społeczeństwa. Muzyka wpływa bezpośrednio na stan naszych nerwów; słusznie przypisuje się jej właściwości narkotyków; i ona bowiem oszałamia jak opium lub morfina, i ona podnieca i chłosta wycieńczone nerwy i krew rozpala i znowu zanurza nas w otchłań bezwładności i wyczerpania. Rzecz znamienna, że niemal we wszystkich epokach historji, w których na społeczeństwo padały czyto żywiołowe klęski, czy wojny, czy ucisk polityczny, że w tych epokach tłumiony instynkt życia, prze-

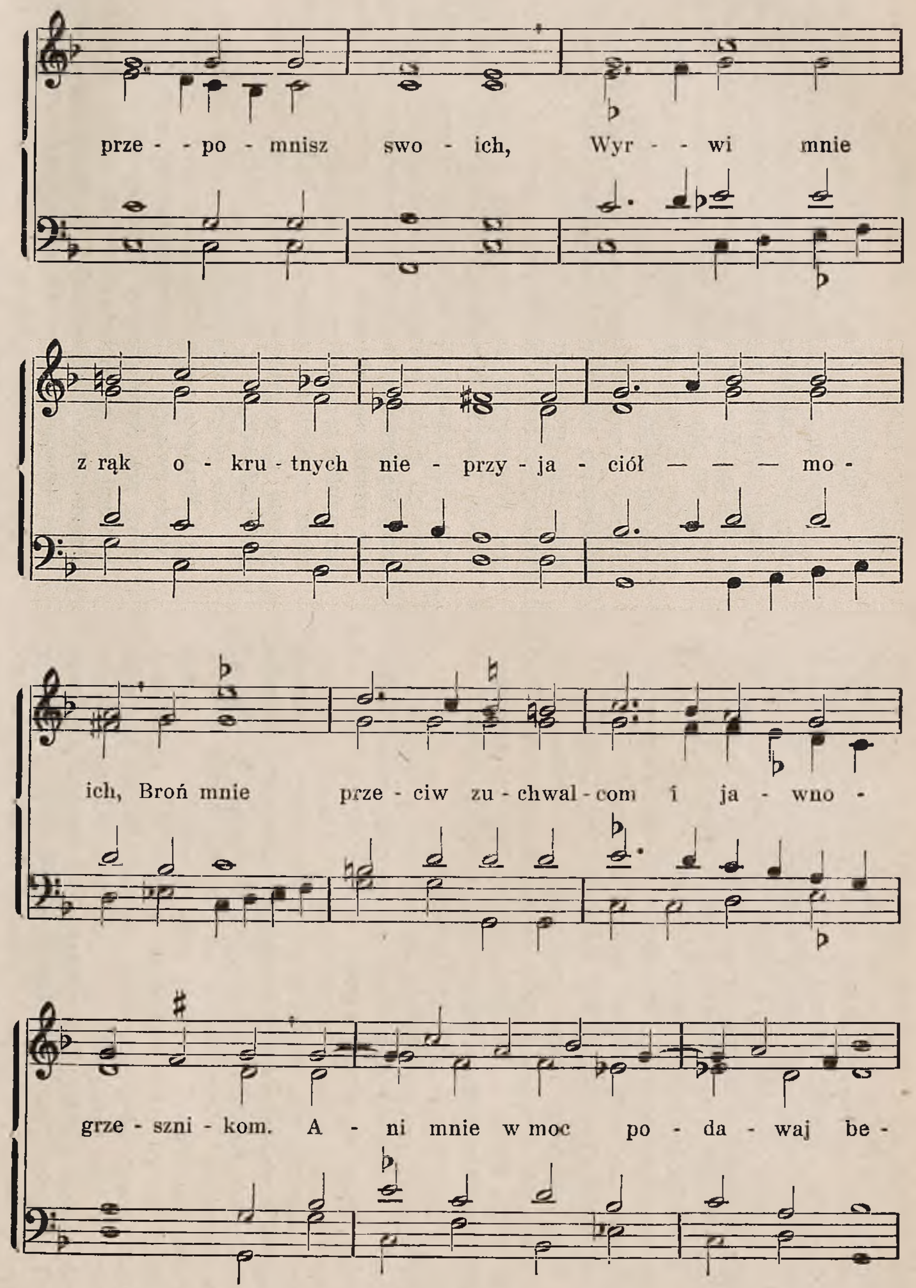
Psalmy Mikołaja Gomółki, — w opracowaniu Dra J. Reissa. (Ciąg dalszy)



PSALM LX.

Deus repulisti nos.





można i ślepa wola rozrodcza prawem reakcji szukała ujścia w sztucznej podniecie, w szale tańca. Tak czynił lud ateński w pierwszych latach wojny peloponeskiej, gdy zamknięty w „długich murach" padał dziesiątkami ofiarą zarazy. Takśamo postępował lud w Hiszpannji XVI wieku, gdy gnębiony despotyzmem rządu wyładowywał długo tłumioną niechęć i rozpacz w oszołomieniu zabaw i tańców, przybierających chorobliwe cechy wyuzdanej psychozy. Wszystkich porywa jeden wir, jeden rytm. Jest to jakby zaraźliwa suggestja, której nikt nie może się oprzeć. Legendarny „sclavus saltans" tańczył z rozpaczy i w tańcu znajdował ukojenie cierpień i zapominał o niewoli.

Suggestywność rytmu tanecznego stwierdza w dosadny sposób anegdota, którą opowiada podróżnik francuski XVIII wieku, J. Fr. Bourgoing w książce, opisującej podróż po Hiszpanji. Anegdota ta posłużyła później za temat do baletu p. t. „Pieces Fandanga".

Fandango jest narodowym tańcem hiszpańskim w takcie na $^6/_8$ z kastanjetami, markującemi rytm; zrazu wolny, łagodny, staje się coraz żywszy, aż w końcu potęguje się w zawrotnem tempie do żywiołowej namiętności południowego temperamentu. Kościół zajmował wobec Fandanga stanowisko niechętne, gdy charakter tego tańca uwłaczał powadze tak religijnego kraju, jak Hiszpanja. Zebrało się więc kolegjum konsystorskie, aby wydać wyrok potępienia na Fandango i zabronić jego tańczenia. W czasie obrad jeden ze sędziów poddał wniosek, by przed ostatecznem potępieniem przekonać się naocznie, co jest grzesznego w tym tańcu. W tym celu sprowadzono zawodowych tancerzy, którzy w obliczu duchownego trybunału mieli wykonać Fandango. Tancerze rozpoczęli swoje ewolucje. W miarę, jak rytm się ożywiał, znikać poczęła surowość sędziów. Co więcej, jakby pod wpływem niewidzialnej siły sędziowie wykonują w takt muzyki najpierw ruchy ramionami, potem nogami i to coraz żywsze, gwałtowniejsze, aż wkońcu automatycznie powstają z miejsc i z młodzieńczym temperamentem biorą udział w tańcu. Sala konsystorjalna zmieniła się w salę taneczną! Na Fandango wydano wyrok uwalniający!

Być może, że w tej anegdocie jest dużo przesady, ale nie ulega wątpliwości, że jest ona typowym przykładem zarówno dla południowego temperamentu, jak i dla porywającej, suggestywnej siły rytmu tanecznego. Występuje tu zarazem objaw patologiczny: wpływ tańca na stan świadomości ludzi zdrowych, lecz niezawodnie łatwo pobudliwych; świadomość ich ulega zamąceniu, a stąd tylko jeden krok do obłędu, czy nawet szału.

W stan chorobliwej ekstazy popadali uczestnicy orgij djonizyjskich w starożytnej Grecji, była to ekstaza upojenia, t. zw. „korybantyzm". Muzyka, a mianowicie przenikliwy głos aulosu, doprowadzał afekt słuchaczów do szczytu napięcia, do gwałtownego wyładowania się. Potem następowała reakcja: tensam głos aulosu działał na słuchaczów kojąco, leczył szalejących korybantów, dokonywał „duchowego oczyszczenia".

Legendarny „taniec czarownic", w wyobraźni ludu istniejące harce na Łysej Górze (Brocken w Turyngji. Bloksberg, Walpurgisnacht) były właśnie takim szałem tańca. U ludów pierwotnych spotyka się chorobliwe objawy psychozy tanecznej. Buszmeni tańczą do omdlenia; wykonują wśród wrzasków żywe, gwałtowne ruchy, aż wkońcu padają wyczerpani, brocząc krwią. Dlatego taki taniec nazywa się „krwawy", Mokoma. Czyż Carmagnola, pieśń taneczna rewolucji francuskiej, stworzona w r. 1792 po zajęciu twierdzy Carmagnola w Piemoncie przez wojska rewolucyjne, nie była wyrazem oszołomienia, gdy wśród strumieni krwi tańczyły tłumy opętane, śpiewając krwawy refren:

„Dansons la Carmagnole! Vive le son du canon!"

Jednym z najciekawszych przejawów psychozy tanecznej jest szał tańca w średniowieczu. Ze stanowiska patologji omówił to zjawisko obszernie J. F. C. Hecker w dziele „Die grossen Volkskrankheiten des Mittelalters" (1865) na tle groźnych epidemij, które w XIV wieku nawiedziły Europę zachodnią i środkową. Zaraza, zwana „czarną śmiercią", pochłonęła według przypuszczalnych obliczeń niemal 25 miljonów ofiar. Straszne były moralne następstwa tej klęski. Uważano ją za objaw gniewu Bożego. Dla przebłagania Boga wielotysięczne tłumy pokutników, ogarnięte fanatyzmem, ciągnęły z miejsca na miejsce. Wytworzyła się owa znana w historji sekta „flagelantów", czyli biczowników, owładnięta religijnym obłędem. Szli skocznym krokiem lub tańczyli jakby opętani, śpiewali pieśni pokutne i biczowali się wzajemnie. Zdarzały się jaskrawe nadużycia i wyuzdane wykroczenia przeciw moralności, zbrodnie, gwałty, rabunki, a wreszcie barbarzyńskie prześladowania i znęcanie się nad żydami, zwłaszcza w okolicach nadreńskich. Tutaj też pojawiły się niebawem dwie groźne epidemje tańca pod nazwą „Tańca Święto-Jańskiego i Tańca Św. Wita.

Nie ulega wątpliwości, że taniec Święto-Jański, zwany „Mathaco pasio" lub „Chorea S. Joannis" ma genetyczny związek z pogańskimi tańcami wokół ognia w czerwcową noc Świętojańską. Jako chorobliwy szał tańca wybuchnął on w Niemczech w okolicach Akwizgranu skąd przedostał się do Holandji i ogarnął tysiące nieszczęśliwych ofiar. Opętani nim ludzie wpadali na widok czerwonej barwy lub na widok ognia w istny paroksyzm wściekłości. Tańczyli, wykonując dzikie ruchy, tocząc pianę. Stąd to przypuszczają niektórzy, że taniec ten był niczem innem, jak tylko atakiem epileptycznym. Po głównym okresie szerzenia się tańca Święto-Jańskiego w wieku XIV zdarzały się jeszcze później sporadyczne wypadki tej choroby nawet w wieku XVII. (C. d. n.)

HENRYK GRALSKI.

Fizyczna praca, muzyka.

Ukazała się w druku niezmiernie ciekawa książka dwóch profesorów wiedeńskich p. t. „Zużytkowanie energji przy graniu na instrumentach" (Dr. A. Löwi i dr. H. Schroetter, nakł. Julj. Springer, Berlin, 1926). Po raz pierwszy dowiaduje się z tego dzieła szerszy ogół publiczności, że praca muzyczna nie jest tylko pracą umysłową, lecz że wymaga też pewnego wysiłku fizycznego, naturalnie stosownie do wymogów danego instrumentu.

Owi badacze postępowali w sposób następujący: mierzyli jakość i ilość wdychanego i wydychanego powietrza, zwłaszcza o ile chodziło o prace przy instrumentach dętych, zmuszając danych muzyków do oddychania wyłącznie ustami i mierząc, zapomocą specjalnego zegaru gazowego, częstość i głębokość oddychania w 1 minucie, poczem analizowano również dane powietrze, celem stwierdzenia zużytkowanego tlenu. Obliczenie oparte było na różnicach, które okazały się przy porównaniu stanu spoczynkowego z stanem podczas grania. Oprócz tego mierzono rozmiar poruszania się klatki piersiowej, brzucha i krtani w normalnym i muzycznym stanie, dalej, podczas śpiewania zwyżkę wysiłku spowodowaną śpiewaniem słowami. Z drugiej strony zbadano również, dla porównania, tym samym sposobem, stosunek wysiłku w innych zawodach

i okazało się wtedy, że nadmiar energji wynosi podczas pracy u szwaczki 13%, u krawca 22%, u pisarza 17%, u stenotypisty 31%, u praczki 80%, u szewca 83%.

Otóż okazuje się, że wysiłek czysto fizyczny podczas grania np. na fortepianie jest prawie trzy razy tak wielki, jak u... praczki, wynosi bowiem przy graniu trudnych kompozycji Liszta ponad 200%. Okazało się dalej, że już zwyczajne głośne mówienie powoduje zwyżkę ponad normalny wysiłek fizyczny w stanie milczenia 41—47%, a śpiewak pracuje zupełnie tak samo jak szewc; jego wysiłek wynosi 83%.

Do istotnie ciężkiego przemysłu i ciężkiej pracy fizycznej, która przewyższa prawie wszelką inną pracę fizyczną należy wysiłek przy t. zw. Schlagwerku, więc praca przy bębnie, dzwonkach itp. zwłaszcza w orkiestrze jazzbandowej. Procent nadwyżki wysiłku energji fizycznej po-

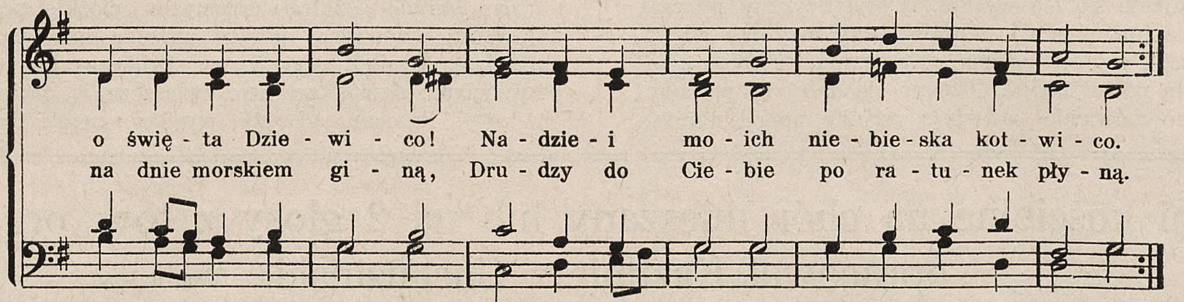
Pieśni kościelne na chór mieszany lub na 2 głosy z tow. organu opracował Kazimierz Garbusiński. (Ciąg dalszy).

Rozporządzeniem Ministerstwa W. R. i O. P. z 24 marca 1926 r. L. 2511/26 zatwierdzono dla uczniów szkół średnich i seminarjów nauczycielskich, wszystkie pieśni wydane przez p. KAZIMIERZA GARBUSIŃSKIEGO.



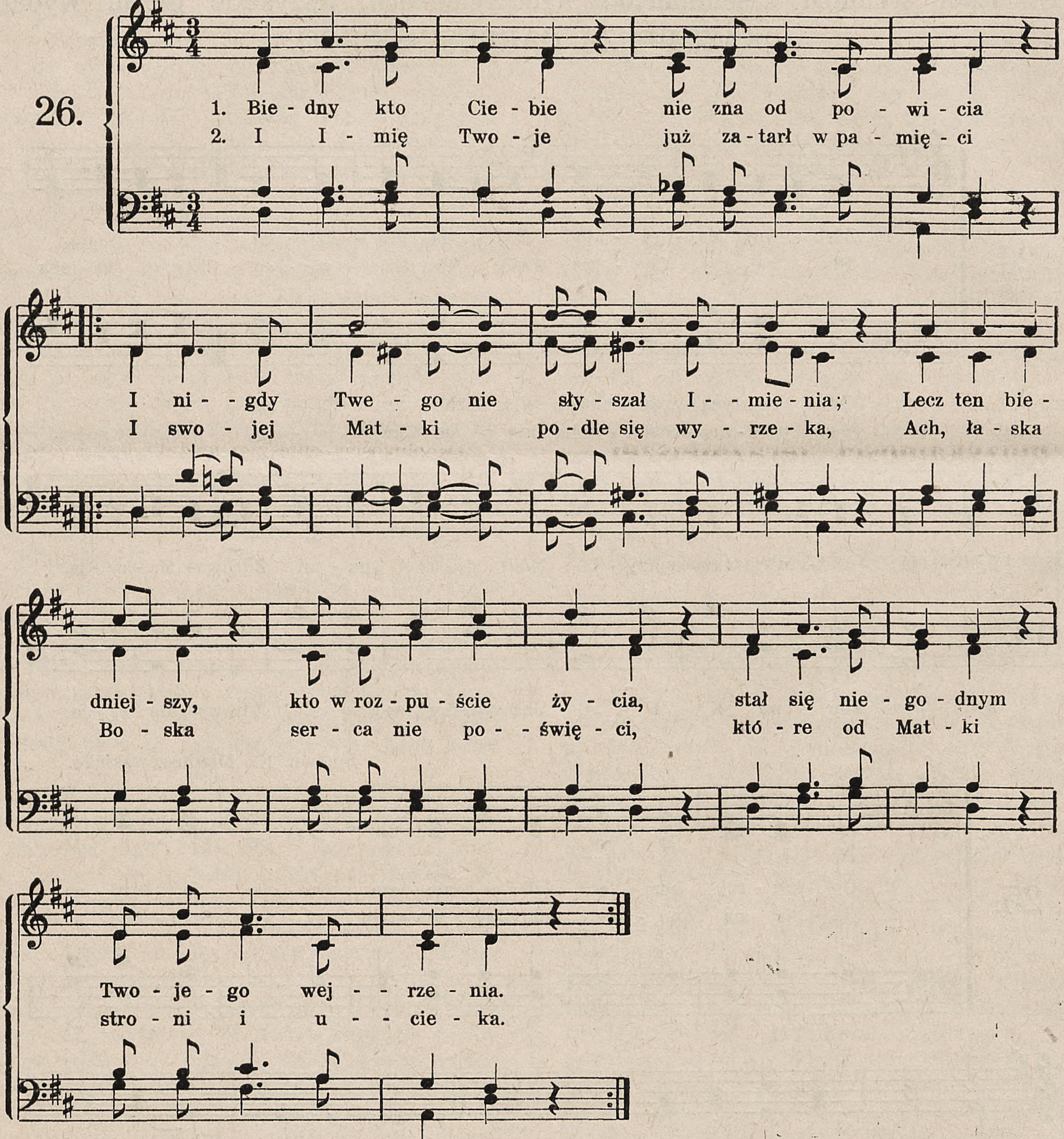
Śpiewn. Ks. Mioduszewskiego.





Mel. krakowska.

26.



nad stan spoczynku wynosi do 238%, minimum przy jakimkolwiek instrumencie wynosi 19%, przy instrumentach smyczkowych dosięga maximum 140%. W każdym razie wysiłek przy instrumentach smyczkowych przewyższa energję zużytą przy śpiewaniu.

Wbrew przewidywaniom laika, muzyk przy dętych instrumentach wysila się mniej niż śpiewak, ponieważ jego wysiłek wynosi 32—63% nadwyżki energetycznej. Istnieją naturalnie zasadnicze różnice pod względem ilościowym zużytego powietrza, pomiędzy graniem na fortepianie np. a gwizdaniem. Pianista zużywa w 1 minucie mniej więcej 13 l. powietrza, podczas gdy śpiewak ponad 20 l. powietrza. Ciekawem jest jednak, że wentylacja płuc przy kontrabasie wynosi prawie tyle, co przy śpiewaniu. Co do rezultatów, osiągniętych odnośnie instrumentów dętych należy wziąć pod uwagę niezbyt korzystne kryterjum „przemiany gazowej“ podczas zużytkowania energji i innych członków ciała. Co do pulsu to jest on największej przyspieszonym przy śpiewie i przy... dyrygowaniu.. Badano pod tym względem kapelmistrza w Davos, 50-letniego mężczyznę, u którego wysiłek podczas dyrygowania, wynosił 55—120% ponad stan normalny. W ogólności można powiedzieć, że ten iście „lekkoatletyczny“ a czasem „ciężkoatletyczny“ wysiłek muzyka podczas grania leży pomiędzy 40—60% ponad stan normalny, czego prawie w żadnem rzemiośle, jako ciągły wysiłek, nie znachodzimy, z tą jednak różnicą, że ten to wysiłek fizyczny muzyka nigdy się zbytnio nie przedłuża i nigdy nie dochodzi do normalnej 8-godzinnej pracy zwykłego pracownika fizycznego.

HENRYK GRALSKI.

Bilans muzykalności teraźniejszej.

Chiny.

Przeciągające się zamieszania polityczne na Dalekim Wschodzie, zwłaszcza w Chinach, zwracają uwagę na muzykę, a przedewszystkiem muzykę chińską, o której Europa, poza całkiem pozornemi i powierzchownemi cechami prawie nic się nie wie, a jeszcze mniej rozumie, chociaż bardzo chętnie europejscy kompozytorzy posługują się librettami stamtąd pochodzącemi jak np. Jana Bethgego „Chiński flet“ lub kompozycje Mahlera.

Tielher mówi w swej księdze: „Czung-kue“ czyli Państwo środku: „Wszelkie porównanie kultury chińskiej z naszą jest bezcelowe, albowiem pod tą samą nazwą kryją się dwa wręcz przeciwne i sprzeciwiające się pojęcia“. To samo odnosi się też naturalnie do muzyki. Komponować coś w stylu chińskim jest wprost nonsensem; mowa być może tylko o wywołaniu zupełnie innemi środkami technicznemi podobnych pierwiastków emocjonalnych.

Muzyka chińska jest, oprócz egipskiej, najstarszą muzyką świata, o której wiemy; jest jednak o tyle ważniejszą od egipskiej, że jest do dziś żywą, wobec czego dysponuje muzykolog jedynym w swym rodzaju, niesłychanie obszernym materjałem, ciągnącym się od najdawniejszych zamierzchłych czasów aż do dzisiaj, mając przed sobą melodje, które ten to niesłychanie konserwatywny naród dziś śpiewa i odtwarza w ten sam sposób, jak jego przodkowie przed kilkoma tysiącami lat.

Źródłowem dziełem o muzyce chińskiej jest księga Szu-king. Jest to kodeks, zawierający nauki państwowe, kult, sztukę wojenną, muzykę i astronomję. Z obliczeń na podstawie tej to księgi wynika, że już 1500 lat przed Chrystusem panował tam pięciotonowy system, bez półtonów, na którym to systemie opierały się wszystkie ich melodje. W naszej transkrypcji wygląda ta skala mniej więcej tak: c — d — f — g — a — c. Tony te wyprowadzało się z interwalów kwintowych na podstawie tonu f, który to ton w kwiecistej mowie chińskiej zowie się „Pałac cesarski“ czyli Kung. Następna kwinta c nazywała się Cze, dalsza, czyli g Czang, dalsze d Yu i ostatnie a zwało się Kio.

Mogło się zdawać, że taka pięciotonowość ograniczała bardzo silnie wolność ruchu melodyjnego; jest to jednak mylne pojęcie! Jest wręcz przeciwnie! Właśnie najstarsze ludowe i religijne pieśni chińskie wykazują nadzwyczajną siłę, zdrowotność i wielokształtność; tylko dla ucha świata zachodniego są to melodje dziwne, albowiem brak tam zupełnie tercji w sensie dur lub moll, ale właśnie to czyni muzykę chińską nadzwyczaj charakterystyczną.

Później, około r. 1000 przed Chrystusem rozszerzono tę praskalę chińską mimo silnego uporu ówczesnych muzyków, za czasów dynastji Szang, pod naciskiem melomana księcia Czay-yu za pomocą dwóch półtonów, t. zw. tonów pośredniczych na siedmiostopniową skalę. Tony te odpowiadały mniejwięcej naszym e i h. Później rozrosła się ta skala dalej w 12-stopniową, która odpowiada mniej więcej naszej temperowanej skali chromatycznej i która stała się podstawowym kanonem dla prastarego narodowego instrumentu świętego „King“. Ciekawym jest fakt, że obecna skala całych tonów, którą wprowadzono w europejską linję melodyjną dopiero od czasów Debuissy‘ego, była znaną u Chińczyków od dawna, mianowicie dzielono wspomnianą chromatyczną skalę 12 tonową na dwie skale 6 tonowe bez półtonów. Tym sposobem otrzymano koniec końca 84 rozmaitych intonacyj, ponieważ na każdym z 12 stopni można było budować w 7 rozmaitych intonacjach.

Osobliwością chińskiej muzyki jest to, że dla każdego tonu wynaleziono osobny, odmienny znak pisemny, wobec czego nuty pisało się, dosłownie, zupełnie identycznie jak inne pismo chińskie, a znaków tonowych była taka olbrzymia moc, że tylko wielki uczony umie do dziś je pisać.

Co do instrumentu to istnieje niemniejsza, tysiącletnia tradycja. W pierwszym rzędzie prastary „King“, instrument do uderzania pałkami, który składa się z płyt kamiennych, drzewianych i metalowych w odpowiedniem nastrojeniu. Naturalnie znanemi były też wszelkiego rodzaju wschodnie bębny, jak wogóle hałas należący do każdej muzyki wschodniej. Bardzo ważnemi są tu metalowe dzwony najrozmaitszej wielkości, składane w całe systemy melodyjne i wprowadzane mechanicznie w ruch. Najstarszym instrumentem dętym jest t. zw. Siao, pewnego rodzaju wiązanka fletów bambusowych. Późniejsze czasy wytworzyły, oprócz tego, długą metalową trąbę, coś podobnego do oboju t. zw. Koan. Nawet nasze harmonium ma swego poprzednika w muzycznej kulturze chińskiej, gdzie zwane było Czeng. Instrumenty strunowe i smyczkowe były tam również znane, zwłaszcza pewnego rodzaju cytra, składająca się z 35 strun jedwabnych.

Messa „Mater Inviolata“

O. Bernardino Rizzi, Franciszkanina.

Nakładem wydawnictwa „Muzyka i Śpiew“ ukazała się w ubiegłym roku msza „Mater Inviolata“, o której w swoim czasie donosiliśmy. — Zainteresowanie się ową kompozycją sprawiło, że pierwszy nakład jest już na wyczerpaniu, a w większej części przyczyniła się do tego zagranica, która szeroko omawiając pracę X. Rizziego pomieściła wiele rzeczowych krytyk.

I tak wychodzący w Jugosławji miesięcznik „Sveta Cecilja“, str. 24, god. XX., pisze o mszy „Mater Inviolata“: Jest to msza napisana w stylu modernistycznym i kto zechciałby ją analizować, musi być przygotowany, że odniesie coś więcej od tego, co się zwykle znajduje w muzyce, (szczególniej w muzyce kościelnej). Harmonje dysonansowe następują bez zachowania reguły, septymowe akordy w największej części postępują sekundami („Christe“ takt 7 i 8), prócz tego swobodne użycie dysonansów, które nie rozwiązują się lub poprostu nikną, („Christe“ takt 8, 9, — „Credo“ 22 i 23). Czy dyssonansami można osiągnąć efekt, którego się oczekuje lub przynajmniej jest zamierzony, nikt tego dokładnie powiedzieć nie może. Otóż w taktach 8 i 9 „Christe“ dyssonanse są mgliste (Mattigkeit), czego autor nie mógł mieć na celu. Podobne sensacje, którym towarzyszy i nielogiczność w wyborze harmonij, zdaje się, że są umieszczone z umysłu „modernizmu“. Interesująca jest muzyczna ilustracja słów „Et incarnatus est“ i „Crucifixus“.

„Et incarnatus est“ opiera się na akordach septimowych, gdzie harmonja 1-go taktu (dis, fis, ais, cis) i 2-go taku (b, c, es, g) niema węzła logicznego (może być zamiana enharmoniczna! uwaga Red.) i to wszystko w **ff**; harmonje rozpaczliwe zwiększonych i zmniejszonych akordów, które nagle przechodzą na pp — w słowach „de Spiritu sancto“. Tak to mysterium zostaje scharakteryzowane muzyką (w pierwszych taktach chaotycznie) pełną trwogi. Przeciwnie „Crucifixus“ zaczyna się powolną monotonną kantileną. Zdaje się, że autor miał na celu opracować bas, w inny sposób, jak dotychczas go inni pojmowali i opracowywali. Więc i tu jak i w użyciu dyssonansów oryginalność pod każdym względem.

Co się tyczy muzycznej treści, trzeba stwierdzić, iż autor posiada bardzo bogatą i rasową (plemenita) melodyjną inwencję, która swojemi zaletami i elokwencją mogłaby zupełnie pokonać tę modernistyczną oryginalność pracy Rizziego. Także trzeba zaznaczyć, że autor umie konstruować interesujące harmoniczne kombinacje: chociaż trzebaby więcej logiki w częściach tejże konstrukcji. Oprócz tego żądalibyśmy w liturgicznej kompozycji więcej polifonji a mniej kakofonji.

Polifonja po większej części jest bujna, a samowystarczalność poszczególnych części za bogata. Jest wiele części interesujących i bardzo pięknych, które i pod względem harmonicznej konstrukcji i pod względem pięknych melodji zbliża się do starego kościelnego stylu. Autor bardzo moduluje, ale trzeba z pochwałą powiedzieć, że modulacje nie są chromatyczne — lecz po większej części dyatoniczne, a chociaż modulacja bogata i polifonja swobodna autor nie chce zadać wielkich trudności śpiewakom.

Towarzystwom śpiewackim, które się zajmują polifonją, tę mszę najgoręcej polecamy. Znajdą tu bardzo piękne i interesujące miejsca i będą mogli osiągnąć wielkie efekty i mieć zadowolenie, że wykonali i pokazali naszej publiczności dzieło, które nie należy do zwykłych i codziennych, ale dzieło, które trzeba zaliczyć do specjalnych dzieł muzyki kościelnej.

Miło nam, że kompozytor, o którym nieraz wspominaliśmy, jest urodzony koło naszych stron (w Cherso), i przez dłuższy czas pozostawał jako zakonnik w tamtejszym klasztorze franciszkańskim. **Franjo Dugan.**

Z „Commentarium“ rzymskiego

Num. XI. str. 217.

Messa „Mater Inviolata“. O. Rizzi Mszę tę (skomponowaną na trzy głosy alt, tenor, bas), która z wielu względów zasługuje na uwagę dedykował Mistrzowi swemu D. Liciniuszowi Refice'mu.

Pod względem technicznym msza ta odbiega od kościelnego i tradycją uświęconego stylu, chociaż z tego powodu nie dochodzi do ostateczności, którą w zasadzie należy odrzucić. Nadzwyczaj trafne rozwiązanie poszczególnych głosów i organu wskazuje na wielką zdolność autora, z tego jednak nie należy przypuszczać, ażeby wszyscy prąd ten musieli przyjąć. Kościół katolicki mając w nauce swojej prawdy jasne, dąży wszelkiemi siłami do tego, aby jego muzyka była jasna i zrozumiała. Wiek nasz pod wpływem dręczącego zwątpienia i przykrego doświadczenia ulega w życiu dysharmonji powszechnej, nikt zaś tak nie potrafi dokładnie uwydatnić tych poruszeń moralnych, jak właśnie artysta-muzyk. Jednak Kościół nie chce, ażeby ci właśnie, którzy oddają się muzyce kościelnej z zawodu, subjektywnym prądem wieku naszego zbytnio w swoich kompozycjach ulegali i do motywów religijnych nie wciągali jak najwięcej dyssonansów muzycznych, ażeby ostatecznie przez niezwykłą, a oryginalną harmonję znaleść rozwiązanie trudniejszych miejsc nawet kościelnych tekstów. O. Rizzi we mszy swojej „Mater inviolata“ zwykłej granicy nie przekracza. Przedewszystkiem w twórczości swojej nie ulega zbyt krępującym przepisom techniki muzycznej, stąd wszędzie jest oryginalnym, twórczym i zgodnym. Melodja karna, a błagalna w „Kirie“ znakomicie jest wyrażona, niektóre motywy są do głębi wstrząsające.

Nastrój wesoły, a podniosły w „Gloria“ przez użycie rozmaitych modyfikacyj „Andante“ i „moderato“ nabiera cech wprost niezrównanych. Artykuły wiary w „Credo“ mimo, iż są wykonane w sposób chromatyczny, najlepiej są oddane, a ich najwyższy rozdźwięk w „Et incarnatus est“ przez najpiękniejsze „tento“ został złagodzony i dostosowany do treści słów. Hymny proste, a nadnaturalne w „Sanctus, Benedictus, Agnus Dei“, wyrażane zwykle w kościelnej liturgji w zwięzłości klasycznej oddane zostały przez O. Rizzi-ego krótko i zwięźle, stosownie do tradycji.

Ogólnie mówiąc Msza ta jest piękną i co do sztuki znakomicie oddaje treść religijną. Nie jest zbytnio trudną, wymaga jednakowoż biegłego organisty i wyćwiczonych śpiewaków.

Składamy gratulację O. Rizzi-emu i przepowiadamy mu świetną przyszłość na polu muzycznym.

Literatura muzyczna.

KRONIKA MUZYCZNA Organistów diecezji lubelskiej. Rocznik I. Nr I. Maj 1925 r.

Treść: Od Redakcji. — Błogosławieństwo Ks. Biskupa lubelskiego. — Z ruchu muzycznego. — O kształceniu głosów chłopięcych. — Z naszych spraw (organizacyjne). — Wydawca: Kollegium Polskich Organistów-Chórmistrzów okręgu lubelskiego. — Redaktor W. Tyszkowski, organista katedry lubelskiej.

KRONIKA MUZYCZNA. Rocznik II. Nr 1 (2). Styczeń 1926 r.

Treść: „Hasło“. — Kilka myśli o organach. — Wskazówki dla kierowników amatorskich zespołów muzycznych. — Z ruchu muzycznego. — Z naszych spraw (organizacyjne).

KRONIKA MUZYCZNA. Nr 3. Czerwiec 1926.

Treść: O kierowaniu śpiewem gregorjańskim. — Wskazówki dla amat. zespołów muzycznych. — Organy. Parafja. — Rodzina. — Z ruchu muzycznego. — Z naszych spraw.

„MUZYK WOJSKOWY“, dwutygodnik poświęcony kulturze muzycznej w armji polskiej. — Wychodzi 1. i 15. każdego miesiąca. — Miesięcznie 1 zł., rocznie 12 zł. — Redaktor i założyciel: Eugenjusz Dawidowicz, Grudziądz. Redakcja i Administracja: Grudziądz, Tuszewska Grobla 18.

Treść Nru I-go: „Nasz cel“. — Dr. Józef Reiss: Społeczne znaczenie rytmu. — Orkiestry nieetatowe. — Referat muzyczny M. S. Wojsk. — O celową reorganizację orkiestr wojskowych. — Z życia i twórczości naszych kompozytorów. — Wspomnienia. Trzy salony. — Powstanie muzyki. — Rozrywki — i w. inn.

„MUZYK WOJSKOWY“ Nr. IV. zawiera: „Do P. T. Czytelników“. — List otwarty. — Opera w Polsce przedrozbiorowej. — Organizacje orkiestr wojskowych w Czechosłowacji. — Jak oznaczają kompozytorzy swoje dzieła. — Szkic historyczny rozwoju orkiestr wojskowych. — Z życia i twórczości naszych współczesnych kompozytorów. — Powstanie muzyki. — Orkiestry wojskowe w zdrojowiskach. — Sezonowe koncerty. — Z życia naszych orkiestr wojskowych. — Kronika muzyczna. — Wielza muzyczna — i w. inn.

„MUZYKA“. Na treść (majowego) numeru tego pięknego czasopisma, kierowanego fachowo i sprężyście przez Mateusza Glińskiego, składa się przedewszystkiem szereg interesujących artykułów, jak zwykle omawiających sprawy muzyczne na tle pokrewnych dziedzin sztuki Dr M. Grafczyńska daje zwartą analizę poglądów muzycznych św. Tomasza z Akwinu na tle ideologji XIII. stulecia i ówczesnego życia muzycznego. Karol Szymanowski wskazują „Drogi i bezdroża muzyki współczesnej“. Mateusz Gliński kreśli „Dzieje współczesnego systemu dźwiękowego“, wykazując obok jego zalet praktycznych jego wady i nieścisłości. L. M. Rogowski rzuca „Projekt kilku nowych brzmień w orkiestrze“. Na specjalne wyróżnienie zasługuje artykuł G. Jean Aubry'ego, który omawia na zasadzie długoletniej swej przyjaźni z Conradem (Korzeniowskim) i doskonałej znajomości jego spuścizny literackiej stosunek wielkiego powieściopisarza do muzyki. Bardzo ciekawe są również wspomnienia o Polsce Leosza Janaczka, autora popularnej „Jenufy‘, która ujrzała ostatnio światło kinkietów polskich jednocześnie w Poznaniu i we Lwowie.

Numer zawiera pozatem przyczynki następujących autorów: W. Friemanna, H. Leichtentritta, H. Opieńskiego, A. Sołtysa. P. Stefana i Wolfsona. W części bieżącej m. in. sprawozdanie z ostatniej potrójnej premjery w Teatrze Wielkim w Warszawie, oraz korespondencja z kraju i zagranicy (Berlin, Wiedeń, Los Angeles).

Do numeru załączony jest obfity, jak zwykle, dodatek ilustracyjny, oraz „Kartka z albumu“ (na fortepian) Aleksandra Tansmana.

Adres Redakcji i Administr.: Warszawa, Kapucyńska 13.

„ŚPIEWAK“, wychodzi w połowie każdego miesiąca pod kierunkiem Dyr. St. M. Stoińskiego w Katowicach. Wydawca: Związek Śląskich Kół Śpiewaczych. Adres Redakcji i Administracji: Katowice, ul. Ks. Damrota 4 p. Przedpłata wynosi półrocznie zł 1.20, rocznie zł 2.40 z przesyłką.

Treść Nru 6-go: Nasze Zjazdy. — Stan. Woyna: Historyczne znaczenie Stan. Moniuszki dla rozwoju muzyki polskiej (dokończenie). — St. Stoiński: Przyroda w Muzyce (dokończenie). — Józef Elsner. — Z kroniki żałobnej. — Jubileusz 50-lecia Tow. śpiewaczego „Echo“ w Łodzi. — Opera i koncerty. — Kronika muzyczna. — Wydawnictwa muzyczne. — Od Wydziału. — Przegląd pism.

Nowości muzyczne.

KATECHIZM najważniejszych elementarnych wiadomości z muzyki i śpiewu ułożył dla szkół i śpiewaków chórowych Stefan Marjan Stoiński, dyr. Instytutu Muzycznego w Katowicach. — Nakład i własność Związku Śląskich Kół Śpiewaczych, Katowice, ul. ks. Damrota 4. — Cena egz. 75 groszy.

W przedmowie wyżej wymienionego Katechizmu znajdujemy cel, dla którego broszurka wydaną została, a mianowicie:

> Śpiewać potrafi każdy, kto ma słuch, lecz pięknie będzie śpiewał tylko ten, kto chociaż w ogólnym zarysie pozna najniezbędniejsze zasady muzyki. Głos ludzki jest bowiem talentem, którym obdarzył nas Bóg; talentu tego nie wolno marnować, lecz należy ustawicznie go rozwijać i wzbogacać.
>
> Dlatego Związek Śląskich Kół Śpiewaczych ze szczerem uznaniem przyjmuje pracę dyrygenta związkowego p. Dyr. St. Stoińskiego i poleca niniejszą broszurę szerokim warstwom tego ludu, który poza codzienną ciężką pracą swoją umiłowaniem pieśni stara się zadość uczynić swym potrzebom kulturalnym. Broszura ta, przeznaczona dla śpiewaków i uczącej się młodzieży, stać się musi cenną pomocą nie tylko dla dyrygentów naszych drużyn śpiewaczych, ale i nauczycielom śpiewu i muzyki przy szkołach różnego typu oddać powinna znaczne usługi.

Katechizm ten ułożony ze znajomością przedmiotu, praktycznie i poprawnie w całem tego słowa znaczeniu, wykonany czysto i na dobrym papierze, zasługuje na jak najszersze rozpowszechnienie. — Niska cena umożliwia każdemu, nawet najuboższemu, nabycie jej, dzięki czemu twierdzić można, przyczyni się do umuzykalnienia szerszych warstw śpiewaczych.

Michał Toepfer: ALEKSANDER SKRJABIN. Krótki życiorys i pobieżne odzwierciedlenie jego twórczości. — Praca poświęcona prof. Dr Łucjanowi Kamieńskiemu, z prośbą, aby wybaczył autorowi nieskromność.

Rozpatrzywszy się bliżej w treści broszurki, przyznać musimy, że autor miał rację, skoro już w dedykacji prosi prof. Kamieńskiego „o wybaczenie mu nieskromności“. — Ta prośba powinna być skierowaną do każdego kto ową broszurkę weźmie do ręki. — Pomijając już styl broszurki, kaleczący język polski i mnóstwo błędów korektorskich, zauważyć można, że broszurka o Skrjabinie powstała tylko dlatego, że autor pisał, bo chciał, a drukował, bo płacił. Te okoliczności razem wzięte nazwał autor w przedmowie asumptem do napisania rozprawki o życiu i twórczości Skrjabina, „którego miłość, z jaką się odnosił do Chopina, skrystalizowała się we wszystkich jego utworach pierwszej epoki aż do op. 30“.

Broszurka ta, rojąca się od kwiecistych wyrażeń, określających zjawiska estetyczne kompozycyj Skrjabina, nie przedstawia żadnej wartości literackiej, jest pewnym rodzajem jałowego bigosu, z którego, prócz autora, nikt pożytku ani zadowolenia mieć nie może.

Kazimierz Garbusiński: Pieśni popularne, okolicznościowe i ludowe, dla użytku młodzieży szkół średnich, powszechnych i chórów amatorskich na chór mieszany, ze szczególnem uwzględnieniem skali głosów chłopięcych w myśl programu Ministerstwa Wyzn. Rel. i Ośw. Publ. — **Cena partytury 3 złote.**

Toast.

Z. Noskowski — Garbusiński.

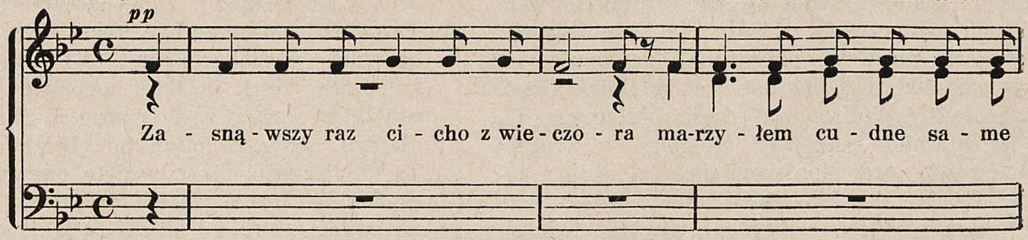
27.

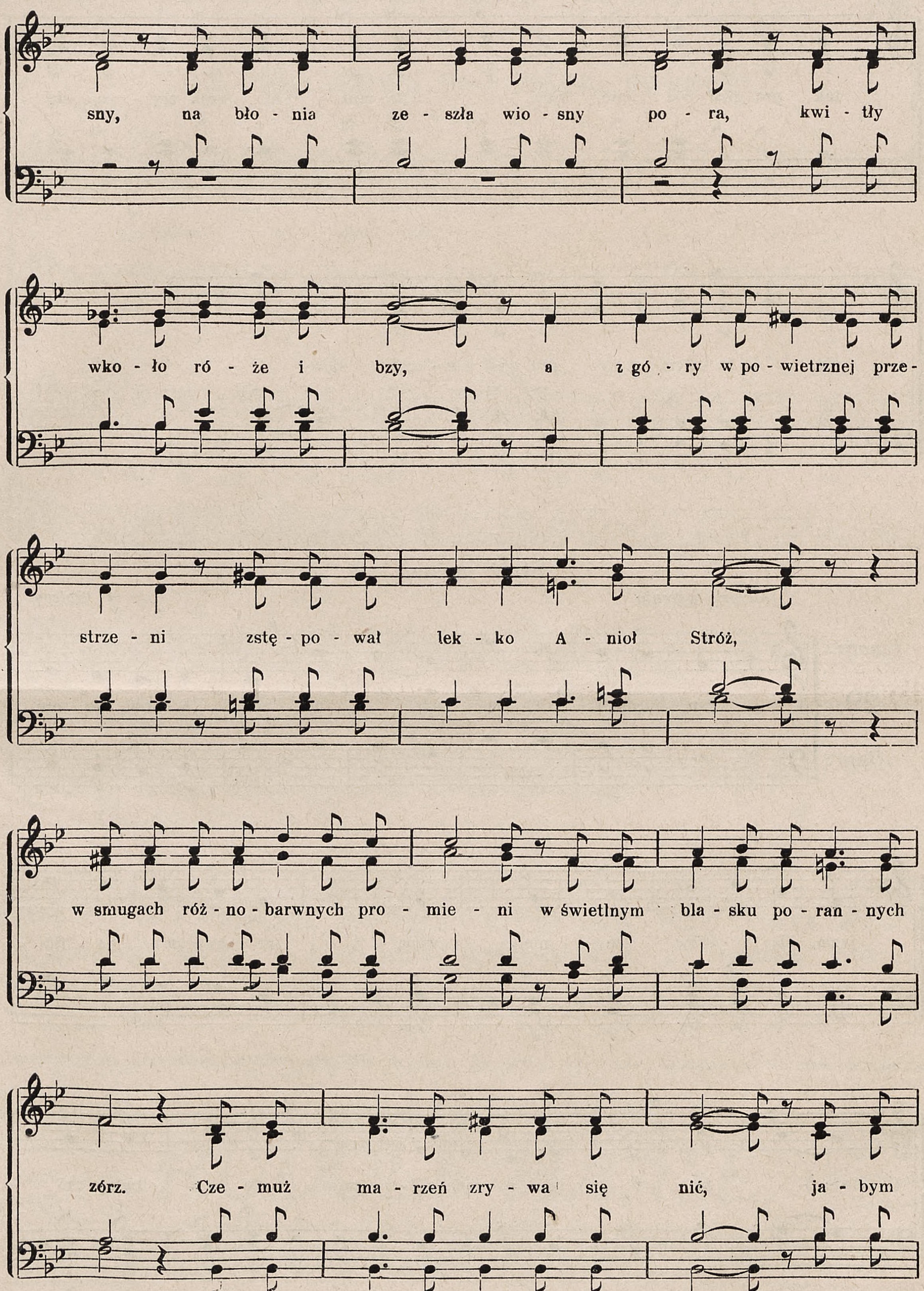


Sen.

Wolno. *Gounod — Garbusiński.*

28.



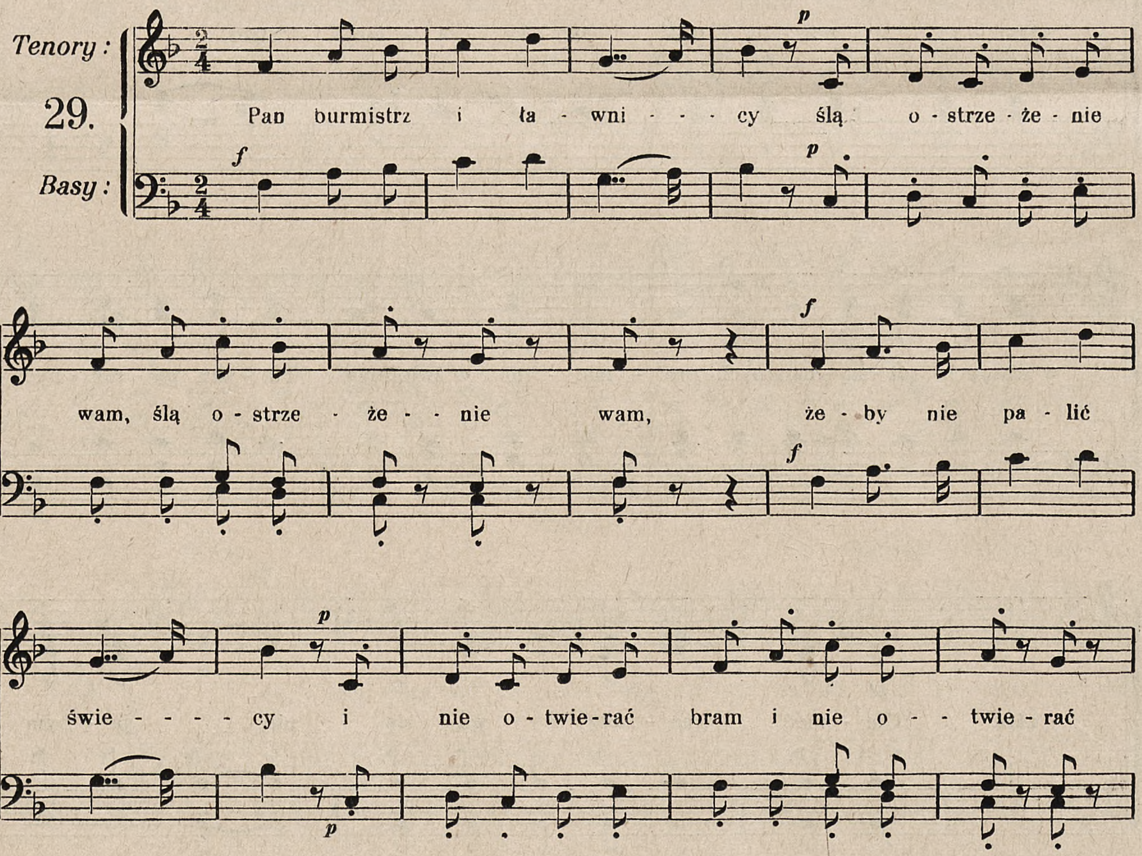

sny, na bło - nia ze - szła wio - sny po - ra, kwi - tły
wko - ło ró - że i bzy, a z gó - ry w po - wietrznej prze -
strze - ni zstę - po - wał lek - ko A - nioł Stróż,
w smugach róż - no - barwnych pro - mie - ni w świetlnym bla - sku po - ran - nych
zórz. Cze - muż ma - rzeń zry - wa się nić, ja - bym



Straż nocna.

Allegro marcato. *F. Halevy.*

29.

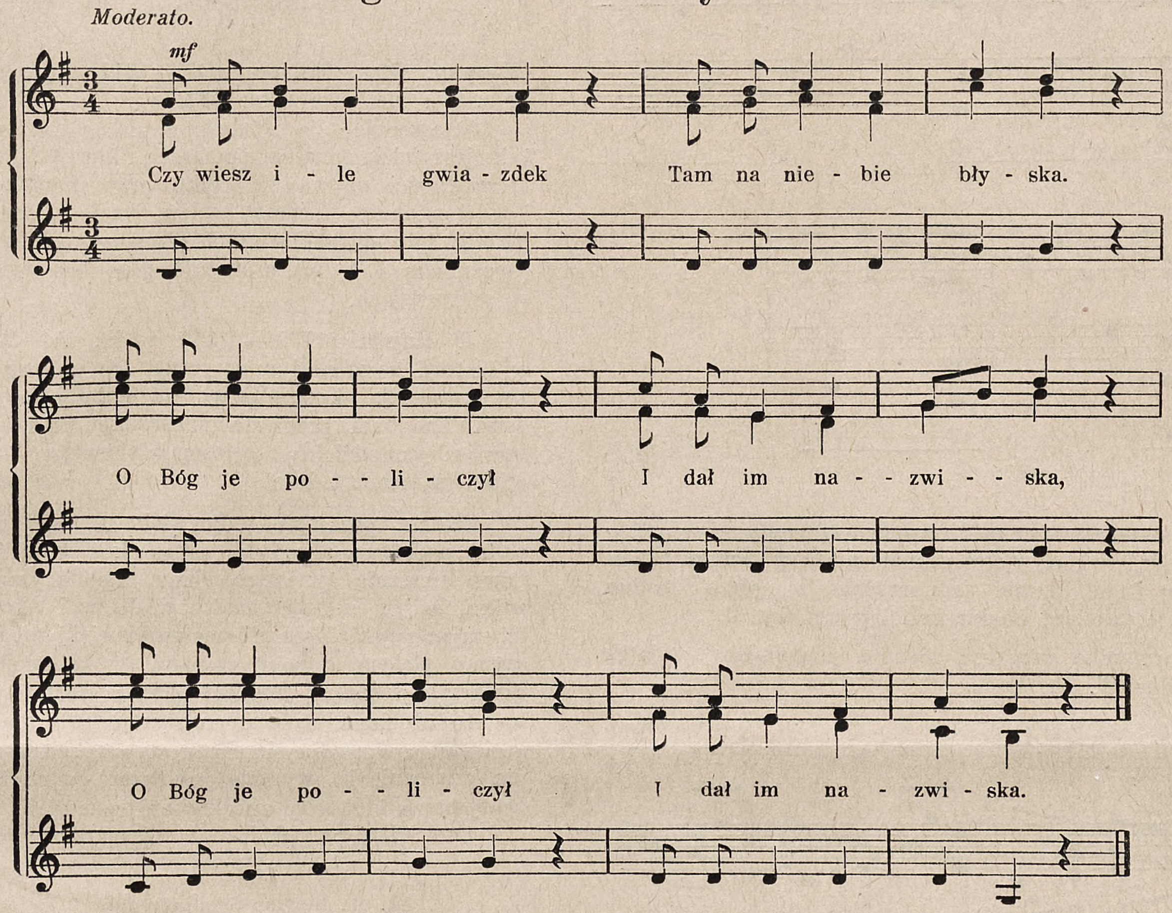


Ciąg dalszy w następnym numerze.

Wieniec Pieśni i Piosenek dla dziatwy szkolnej Ciąg dalszy.

opracował w łatwym układzie 3-głosowym według dawnych melodyj prof. Tomasz Flasza.

12. Bóg czuwa nad całym światem.



„Wieniec Pieśni i Piosenek dla dziatwy szkolnej" wyszedł jako całość w jednym zeszycie. — Cena egz. 80 gr. — z przesyłką pocztową zł. 1· — Zamawiać można u autora: Tomasz Flasza, Kraków, ul. Kanonicza 11. II p.

Rys techniki harmonicznej.

(Ciąg dalszy).

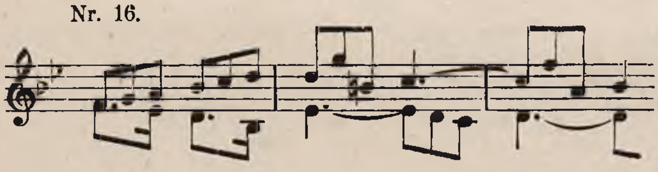
Nr. 15.



Wszystkie akordy tej sekwencji są septymowe, przyczem wyraźnie widać wieloharmoniczność: w drugim takcie z akordem *f*-moll brzmi jednocześnie w górze *As*-dur, w czwartym takcie z *Es*-dur brzmi *g*-moll i t. d.

Poliharmonikę zaznacza również następujący wyjątek z fugi *B*-dur W. Fr. Bacha.

Nr. 16.

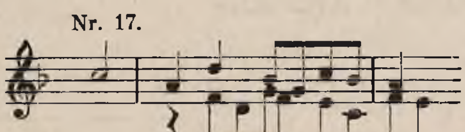


W drugim takcie brzmi równocześnie z tonem *es* (znaczącym tu akord *c*-moll) akord *G*-dur (w tonach *d g h*).

Gdyby się W. Fr. Bach stosował był do współczesnych mu podręczników kontrapunktu, nie mógłby tego napisać!

Współbrzmienia przechodnie, powstające przez śmiałą pracę tematyczną, grają w historji harmoniki donioślejszą rolę niżby się napozór zdawało, gdyż one właśnie, jak wspomniałem, przyzwyczajają ucho do barw, które później występują, jako akordy. I tak imitacyjna praca np. Palestriny (1524—1594) dawała w współbrzmieniach tylko trójdźwięki (wyjątkowo zmniejszone). A następujący przykład z cytowanej już często Fugi Bernarda Bacha

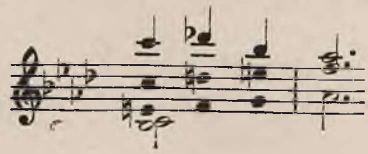
Nr. 17.



daje w miejscach niezgodnych (*gf*, *cb*) przeczucie najpopularniejszych niezgodności (*bd fg* i *c eg b*) w XVII stuleciu już tak popularnych, jak trójdźwięk w czasie Palestriny.

Nic dziwnego, że XIX st. może sobie pozwolić na następujące prowadzenie głosów:

Nr. 18.



(V. symf. Gust. Mahlera 1860—1911), zaznaczając współbrzmienia nie obce uchu XIX w.

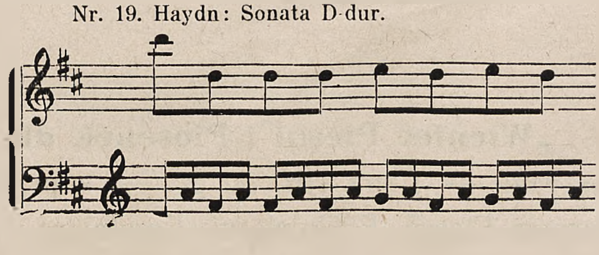
Streszczając się, scharakteryzujmy harmonikę XVII w. tak: jest ściśle tonalna, podstawą akordyki jest trójdźwięk, niezgodności używa się tylko przy dominacie (septyma) i subdominancie (seksta), celem wzmocnienia świadomości tonacji lub spowodowanych pierwiastkami melodycznymi, (opóźnienia i t. p.) proteguje głos basowy i lubuje się w sekwencjach.

J. Haydn (1732—1809) i W. A. Mozart znaczą w historji harmoniki nowy etap; ich główną zasługą jest, że uwalniają kompozycję od gniotącej ją hegemonji basu. Bas sam przez to naturalnie traci, przestaje być bowiem samodzielnym głosem śpiewnym — ale jest to ofiara na rzecz całości.

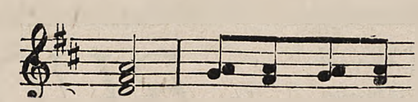
Zresztą pozostaje trójdźwięk u tych kompozytorów nadal podstawą akordyki, całość jest dalej ściśle tonalna, mimo znacznie żywszego planu modulacyjnego. Polifonja znika, a bas zostaje poniżony do roli akompanjamentu, figurując zwykle dwa główne trójdźwięki tonacji (na pierwszym i piątym stopniu) czasami (w kadencji) i trzeci (na czwartym stopniu); melodja główna zostaje za to bardzo bogato zdobiona. Opóźnienia występują z reguły bez przygotowania. Spotyka się liczne akordy alterowane[1]), użyte dla wzmocnienia wyrazu (zwłaszcza zmniejszone akordy septymowe i akordy zwiększonej seksty).

Oto kilka przykładów z tej epoki:

Nr. 19. Haydn: Sonata D-dur.



W basie jest rozłożony trójdźwięk *d fis a* oraz zaznaczony akord *a cis e g* (w miejscach, gdzie słyszymy *g a* i *e*).

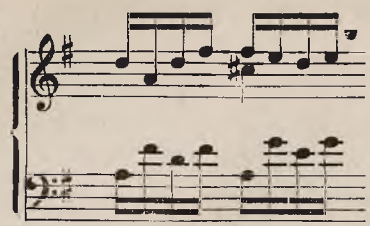


Ozdobnik *fis* przy tonie *e* melodji występuje już w tym czasie zupełnie śmiało wraz z akordem a *cis e g*, np. Nr. 20 Sonata *C* dur Mozarta

---

1) Akord alterowany jest akord tonacji, z zmienionymi chromatycznie tonami n. p. zamiast akordu *f a d* (II6 w C-dur) może wystąpić *f a dis* (mówi się że *d* zostało alterowane na *dis*) zamiast *d f a c* (II7 w C-dur) może wystąpić *dis fis a c* (*d* i *f* zostały alterowane na *dis* i *fis*) i t. d.

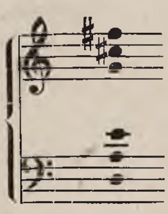
Nr. 20. Sonata C-dur Mozarta.



i jest jedną z wcześniejszych form biharmonji, są to akordy *A*-dur (z septymą) i *D*-dur (tony fis i a), brzmiące jednocześnie.

Niedługo potem akord ten pojawił się w tej formie:

Nr. 21.



z t. zw. antycypacją tonu *d* (rozwiązującego akord) w basie. Tu już oba akordy występują całkowicie: i *d fis a* i *a cis e g*.

Zresztą do osłuchania się z brzmieniem tych dwu akordów jednocześnie przyczyniło się miljony brzmień kompozycyj różnych czasów, jak niżej podamy wyjątek z tej samej sonaty Mozarta.

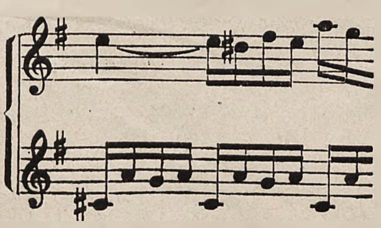
Nr. 22.



Słychać tu jednocześnie z akordem *D*-dur, tony *cis* i *e* (więc cały akord *a cis e*).

Lecz w tym wyjątku z tej samej sonaty

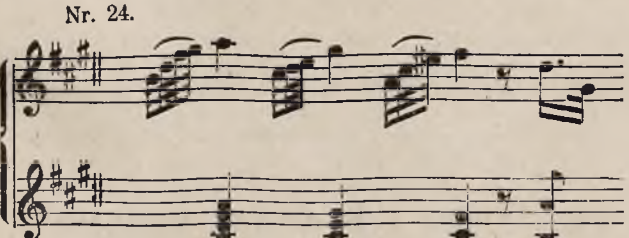
Nr. 23.



słychać równocześnie z akordem *cis e g a* (przewrót akordu *a cis e g*) tony *dis* i *fis* (nawet *a*); krok do współbrzmienia harmonji *a cis e g* i *h dis fis a* nie jest już zbyt wielki.

Następujący wyjątek z Sonaty *cis*-moll Józefa Haydna dozwala wejrzeć w tę walkę między chęcią dania jaknajwydajniejszego, jaknajbarwniejszego brzmienia, a obawę przed użyciem zbyt ostrych form tego brzmienia.

Nr. 24.



Tony *gis* w akordzie *h dis fis a* (forma znana z Prz. 20 i 21) *dis* w akordzie *cis e gis*, *eis* w akordzie *fis a cis* są nieśmiało wrzucone, jako ozdoba, omasta — że się trywjalnie wyrażę — suchych trójdźwięków.

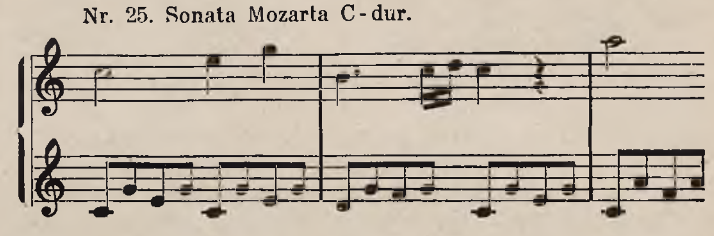
To samo znaczenie ma ton *cis* w akordzie *d fis a* Prz. Nr. 19.

Byłoby można o tem dążeniu do pełnego brzmienia w dziełach Haydna i Mozarta księgi pisać. Ramy tego szkicu nie pozwalają na dalsze rozwodzenie się.

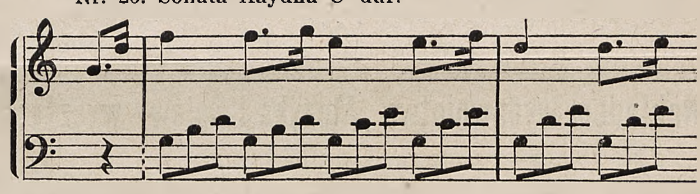
Chcę w dalszym ciągu zwrócić na to uwagę, że choć formy brzmień Haydna i Mozarta stały się przez użycie licznych ornamentacyjnych ozdób soczyste, mniej suche, kościste, niż przedtem, jednak pod względem sztuki harmonicznej są dzieła tych mistrzów znacznie uboższe, niż poprzednio — a to przez zaniedbanie pobocznych akordów tonacji (II III i VI stopni) na rzecz trzech głównych. Bo znaczenie pobocznych akordów w harmonice jest olbrzymie i kto wie, czy bogactwo używanych stopni nie jest najodpowiedniejszym miernikiem sztuki harmonicznej (jak utrzymuje Arn. Schönberg).

Kilka poniższych, na ślepo wybranych przykładów wyjaśni najlepiej powyższe zdania:

Nr. 25. Sonata Mozarta C-dur.



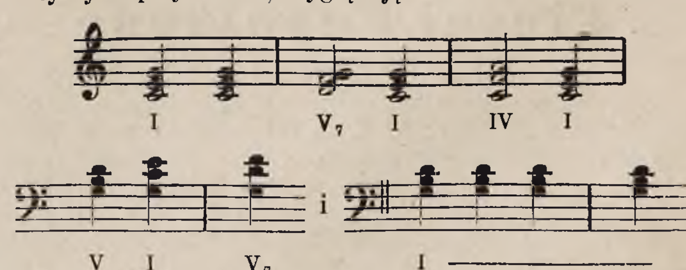
Nr. 26. Sonata Haydna C-dur.



Nr. 27. Sonata Mozarta C-dur (II. część).



basy tych przykładów, wyglądają tak:



gdybyśmy mieli iść za radą Rob. Schumanna (1810—1856), że z basu można wnioskować o talencie i wyszkoleniu muzyka, musielibyśmy poprzestać na bardzo miernych pochwałach Haydna i Mozarta: basy te są zaiste ubogie.

(Ciąg dalszy nastąpi).

HENRYK GRALSKI.

Anegdoty muzyczne.

POCAŁUNEK BETHOVENA.

Franciszek Liszt, uchodził od najmłodszych lat za cudowne dziecko. Nauczyciel jego, słynny Karol Czerny, pragnął przedstawić go Beethovenowi, który wówczas mieszkał w Wiedniu. Beethoven jednak nie znosił cudownych dzieci i tylko po długich naleganiach zgodził się na to, by go przyjąć i zobaczyć.

Wtedy miało miejsce następujące, iście wzruszające zdarzenie: „Więc cóż umiesz chłopcze? — pytał niechętnie Beethoven. — Najchętniej gram Bacha i Ciebie mistrzu! Ho, ho — krzyknął Beethoven — odrazu mnie i Bacha?! A to mi smarkacz!“ Wtedy siadł Liszt do fortepianu i zapytał spokojnie: „Którą fugę Bacha mam zagrać i w jakiej tonacji?“ Beethoven zerwał się z oburzeniem i huknął na chłopca: „Chłopczysko chyba zwarjowało!“ Liszt jednak rozpoczął spokojnie fis moll fugę J. S. Bacha i odegrał ją bez nut najdokładniej; zerkał jednak w stronę Beethovena i cieszył się nadzwyczajnem zdumieniem, które malowało się na jego twarzy. Ośmielony tem zawołał: „Panie Beethoven, teraz zagram mój ulubiony kawałek, Wasze nowe „trio“. Znowu zerwał się Beethoven więcej oszołomiony niż oburzony i krzyknął: „To mi pieron, dopiero! A gdzież masz nuty, gdzie skrzypek, gdzie cellista“? „Mniejsza o to — odciął się Liszt — ja to już załatwię, a gdzie akompaniamentu zabraknie, tam sam chętnie przyczynię“. Beethoven usiadł tymczasem i siedział osłupiały aż do końca. Potem wstał, chwycił chłopca w ramiona, pocałował go w czoło i szepnął ze łzami w oczach: „Dość. chłopczyno! tyś pierwszy, któryś mię zrozumiał! Idź i wytłumacz mię światu“.

(Crell Fusli, Zurych. II. Przegl. Tyg. 1926/5).

Wydawca i redaktor odpowiedzialny: Roman Ferek. Drukarnia „Głosu Narodu“ w Krakowie.